

RAROS Y OLVIDADOS: DOS ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS DE ARTISTAS EN EL MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO

M^a Antonia Herradón Figueroa
Conservadora del Museo del Traje

De todos es conocido el papel tan destacado que los avatares dictados por el azar han jugado en la configuración actual del contenido de nuestros museos. El interés que en las últimas décadas ha suscitado la intrahistoria de dichas instituciones ha impulsado la investigación de muchas de estas circunstancias que, si bien en ocasiones se sitúan en lugares un tanto marginales en relación con la propia disciplina académica del centro, casi siempre reservan interesantes sorpresas, tanto para los especialistas como para el público en general. La formación de las colecciones de un museo, en donde concurren tantas y tantas eventualidades, puede ser considerada como uno de esos nuevos focos de interés: se trata de un espacio de investigación privilegiado, convertido ya casi en un clásico gracias al concurso de los trabajos de destacadísimas personalidades de los ámbitos académico y museístico de nuestro país. Las numerosas publicaciones y exposiciones que ha generado el tema han contribuido de manera muy notable a enriquecer los significados y valores de la pieza de museo: porque detrás de un objeto o de una obra de arte hay siempre una historia, en ocasiones tanto o más significativa que el objeto en sí mismo, y una de las tendencias actuales de la investigación que se desarrolla en el ámbito del museo busca sacarla a la luz.

Claro que el azar no lo es todo en el museo. Otra de las características que singularizan a esta institución en su constante apertura hacia nuevas disciplinas de estudio y trabajo. Es el caso de la técnica fotográfica, cuyos ejemplos físicos y reales, es decir, las propias fotografías, han adquirido por fin la categoría de documento con entidad singular. De forma paralela, la fotografía se ha convertido en un reconocido medio de expresión artística, situado en la plástica contemporánea al mismo nivel que la pintura, la escultura o el dibujo. Aunque en ocasiones su respuesta ante estos y otros peculiares matices y transformaciones no haya sido tan rápida como cabría desear, lo cierto es que puede afirmarse que la institución museística ha sido consciente desde sus orígenes de la importancia, primero de reunir este tipo de materiales y, más tarde, de abordar su tratamiento documental¹. Sólo las carencias endémicas de nuestros museos (personal y medios técnicos) han impedido hasta fechas relativamente recientes emprender de forma sistemática esta ingente tarea de inventario y catalogación de fotografías. Un trabajo que todavía hoy no puede darse ni mucho menos por concluido, porque las fotografías suelen ser los objetos que ocupan uno de los últimos puestos en la larga lista de prioridades de un museo. Y porque el crecimiento numérico de estos conjuntos documentales es constante, precisamente por el nuevo significado que han adquirido.

En las colecciones de fotografía que aquí voy a comentar se dan cita estas dos cuestiones previas. Por una parte, el azar caprichoso, que ha reunido en el actual Museo del Traje. Centro de Documentación del Patrimonio Etnológico dos magníficos y excepcionales archivos visuales de sendos artistas madrileños. Por otra, la voluntad expresa de la institución, que ha incorporado la fotografía a la extraordinaria serie de fondos museísticos y documentales que conserva. El museo prepara de esta manera el camino con el objetivo último de desarrollar su vocación más importante: establecer un diálogo fluido con la sociedad mediante la difusión de sus contenidos. Porque hay que recordar, como recoge el artículo 59.3 de la Ley de Patrimonio Histórico Español y el artículo 1 del Real Decreto 620/1987 por el que se desarrolla el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, que "son Museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conser-

van, investigan, comunican y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural".

Cada uno de los dos conjuntos de fotografías que se presentan en estas jornadas dedicadas a la Imagen, Cultura y Tecnología ha seguido un camino muy diferente hasta llegar al Museo del Traje, aunque hay que anotar que, por encima de otras consideraciones, se trata de colecciones singularizadas por sus notables características comunes. La primera de ellas pertenece a Juan José García García (Madrid, 1893-1962), un artista especializado en la metalistería y en la orfebrería, cuyos bienes fueron donados al Estado tras su muerte, pasando inmediatamente después a constituir la Fundación Juan José García. La segunda está vinculada con Luis Barrera Esteban (Madrid, 1893-1985), un artista asimismo dedicado al campo artístico de los metales; en esta ocasión fue su hijo, el también artista José María Barrera Plaza, quien vendió al Estado la totalidad del contenido conservado en el taller familiar. Antes de examinar las peculiaridades de sendos archivos fotográficos hay que recordar las circunstancias que rodearon el ingreso de estas piezas en las colecciones estatales, ya que ilustran con gran nitidez el carácter secundario que ha venido caracterizando a la fotografía como objeto-documento de museo.

Cuando en 1963 la Dirección General de Bellas Artes realizó el inventario de los bienes de Juan José como paso previo a la aceptación definitiva del legado, en él se detallaron con minuciosidad todas las herramientas de trabajo, dibujos y bocetos, modelos de piezas realizados en diversos materiales, muestras, obras terminadas, etc. No ocurrió lo mismo con el más de medio millar de fotografías que el artista había reunido a lo largo de su trayectoria profesional y que se conservaban en perfecto estado en varios álbumes: este material apenas mereció entonces atención, de manera que los documentos administrativos que generó esta primera etapa citaban tan solo la existencia de unos "álbumes de fotos". Tras décadas de olvido, en las que no faltaron traumáticos traslados de los fondos de la Fundación, la catalogación definitiva de esta colección de fotografías, milagrosamente intacta, sólo pudo iniciarse en 1999 y hoy, por fin, puede considerarse concluida. A mi juicio se trata de un patrón en nada excepcional si lo situamos en el contexto de la España de la década de los sesenta.

El caso del archivo fotográfico de los Barrera suscita una cuestión de fondo muy similar. En un primer momento la familia se planteaba la venta de las obras de arte propiamente dichas, así como de las herramientas del taller. Los entonces propietarios no hicieron alusión alguna a la existencia de más de trescientas fotografías, tan perfectamente conservadas en álbumes como en el ejemplo anterior. El descubrimiento fortuito de este insólito material por parte de los técnicos del Museo hizo posible que se incluyera entre los lotes adquiridos por el Estado en 2002. Eso sí, con gran sorpresa por parte de los vendedores, para los que las fotografías en cuestión carecían de un valor más allá del puramente sentimental. Este talante pone de manifiesto una vez más que falta todavía mucho camino por recorrer para despertar la sensibilidad de todo tipo de público hacia la fotografía, y ello a pesar de lo mucho y bien que se ha trabajado para invertir la tendencia desde el museo y desde otras instituciones públicas y privadas. En la actualidad el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico está iniciando la catalogación de este conjunto.

Estamos, pues, ante dos archivos fotográficos de artistas. ¿Qué pueden aportar estas imágenes al investigador en historia del arte?. Para intentar responder a esta pregunta, hay que situar las fotografías en su preciso contexto cronológico y artístico. Parto de la base de que tanto Juan José García como Luis Barrera son dos artistas absolutamente desconocidos, a pesar de que ambos desarrollaron una larga y fructífera carrera que se extiende desde los años diez a los sesenta del pasado siglo. No hace falta decir que su trayectoria se vio afectada de manera notable por la brusca interrupción provocada por la contienda civil española: sus biografías repiten, en definitiva, lo sucedido a todos los creadores espa-

ños contemporáneos, máxime si se tiene en cuenta que ninguno de ellos trabajó en ningún momento fuera de nuestras fronteras. Ambos forman parte de un numeroso grupo de artistas y escritores que Estrella de Diego calificó con gran acierto -haciendo referencia a una obra de Federico Carlos Sainz de Robles- como "raros y olvidados", añadiendo a continuación que "somos deudores de una generación olvidada y mal estudiada en todas sus vertientes -literatura, arte, moda,..." (1983: 50). A pesar del tiempo transcurrido, me he permitido tomar prestados estos epítetos porque, en mi opinión, expresan con absoluta precisión las particularidades que rodean a los protagonistas de estas líneas.

Juan José García y Luis Barrera pueden considerarse miembros de honor de esa "generación olvidada". Son "raros" ante todo por las peculiaridades del ámbito de creación en el que ambos se movieron: las artes decorativas, incapaces durante décadas de sobrepasar su eterna condición de hermanas menores de las grandes disciplinas artísticas. Más aún, ya he señalado que ambos se volcaron en la metalistería, una especialidad a su vez secundaria en relación, por ejemplo, con la cerámica, el vidrio o la orfebrería, mimadas por los especialistas en las últimas décadas. Está claro que estas posiciones, avaladas tan sólo por el número de páginas que les ha dedicado la investigación, son ficticias, aunque todavía hoy se muestran en gran medida inalterables.

Por otra parte, los trabajos de metalistería que firmaron estos dos artistas se sitúan en unos límites temporales desde hace décadas definidos por unas determinadas particularidades estilísticas: antes de la Guerra Civil se habla de las "vanguardias artísticas", un genérico que casa bien con la diversidad de tendencias que informan buena parte de la pintura y la escultura españolas de la época. Tras el conflicto y hasta bien entrados los años cincuenta se habla, por ejemplo, de "arte del franquismo", un calificativo carente de connotaciones estilísticas al uso pero que encierra un significado claro y concreto, no siempre positivo. Las artes decorativas en general, y la metalistería en particular, se han mantenido sin embargo al margen de estas clasificaciones. Tanto es así que, por ejemplo, sólo en contadísimas ocasiones y siempre en épocas muy recientes, las producciones españolas de arte decorativo anteriores a 1936 se han incluido dentro del capítulo de la historia del arte denominado "art déco", polémico como pocos, aunque comúnmente aceptado en todos los países de nuestro entorno cultural². Una situación que se hace más evidente aún en el caso de Madrid, carente de una asociación con el calado y la proyección del catalán Fomento de las Artes Decorativas. Esta situación anómala que ponen de manifiesto las artes decorativas españolas sólo puede entenderse desde el desconocimiento de los verdaderos actores y desde el olvido que, por causas muy diversas, han sufrido todos sus trabajos.

Los archivos fotográficos de Juan José García y de Luis Barrera constituyen, a mi juicio un excelente punto de partida para conocer la desconocida y peculiar obra de estos artistas olvidados. Porque en ellos nuestros protagonistas reunieron la mayor parte -por no decir la totalidad- de su producción con la finalidad, en un primer momento, de disponer de unos completos repertorios que sirvieran tanto para informar a sus potenciales clientes como para inspirar en todo o en parte futuras creaciones. Aunque en cierta manera se trata de un procedimiento poco conocido y poco estudiado por los investigadores, era habitual que los artistas que se movían en este ámbito creativo pusieran especial empeño en fotografiar cada una de las obras que salían de sus talleres. Un magnífico ejemplo de este método lo constituyen los catálogos ilustrados que editaron en los años diez y veinte los Talleres de Arte S.A., dedicados a trabajos de arte sacro bajo la dirección del sacerdote asturiano Félix Granda Buylla.

Para el investigador en historia del arte los repertorios que aquí se presentan tienen el inmenso valor de presentar ante nuestros ojos una producción artística condenada desde sus orígenes a la dispersión; substituida con mayor premura de lo habitual debido a las transformaciones que acompañaron y sucedieron a nuestra Guerra Civil; relegada casi siempre al ámbito doméstico, tanto que pese al tiem-

po transcurrido las piezas apenas han llegado al museo. Ofrecen, además, una completa panorámica de las tendencias decorativas más demandadas en aquellas décadas. Estos archivos confirman sin ningún género de dudas el verdadero "renacimiento" que experimentó la labor del hierro a comienzos del siglo XX a través de todas sus variantes, tanto decorativas como ornamentales (Olague-Feliú, 1982: 60). Además, en esta ocasión muchas de las fotografías están anotadas y fechadas por los artistas, de forma que vienen a constituir en su conjunto un verdadera enciclopedia visual, la biografía en imágenes de unos artistas hasta ahora ignorados por las nuevas y no tan nuevas generaciones de historiadores del arte y, en resumen, perfectamente "olvidados". Y desde el punto de vista técnico, la mayor parte de las fotografías tienen una notable calidad pese a ser unos productos realizados casi siempre por pequeños estudios fotográficos, elegidos sin duda por el único motivo de estar situados en las proximidades de los respectivos talleres³. En este sentido merecen una atención especial las magníficas fotografías que realizó Luis Liado para Juan José en la década de los años 20. Liado era fotógrafo de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid y de otras entidades de la capital; las crónicas de la época afirman que siempre estaba rodeado de artistas, conviviendo con ellos en exposiciones y estudios. Fue un asiduo colaborador de *La Esfera*, y en 1927 llegó a exponer su obra fotográfica en el Museo de Arte Moderno.

Los Barrera: maestros de la forja y el cincelado.

Las fotografías del archivo Barrera muestran el universo creativo de Luis Barrera Esteban y -a partir de los años cuarenta- de su hijo José María Barrera, poniendo en relación sus trabajos con muchas obras de arte que todavía hoy se conservan, aunque envueltas en el más absoluto anonimato. Es el caso, por ejemplo, de las obras de cerrajería interior del Casino de Madrid y del Hotel Ritz, y de los trabajos de rejería para distintos edificios sevillanos, como el palacio de José Lissen (Fot. 1). Estas piezas, de considerable calidad técnica, se fechan en la década de 1910. De singular interés son también las magníficas rejas, puertas y balcones para el Pabellón de España de la Exposición Internacional de Filadelfia de 1927, así como las puertas-rejas realizadas para el entonces Ministerio de Instrucción Pública (actual Ministerio de Educación), inaugurado en 1928 en la madrileña calle de Alcalá, cuyo estado de conservación es excepcional (Fot. 2).

Pero si los Barrera alcanzaron un notable protagonismo en el desarrollo de las grandes rejas-muro y de las rejas-tabique, elementos muy representativos de las nuevas corrientes arquitectónicas, también ejemplifican a la perfección las enormes posibilidades decorativas que ofrecía el hierro, una materia prima muy demandada entonces para la ornamentación de interiores. Así lo indica su participación en numerosas exposiciones colectivas e individuales, como las Nacionales de Bellas Artes de 1920 y 1922, donde sus trabajos fueron premiados con sendas Segundas Medallas. La muestra individual que realizaron en 1922 en el Salón Permanente del Círculo de Bellas Artes de Madrid es especialmente significativa, ya que en ella presentaron nada menos que sesenta y cinco trabajos de hierro forjado y repujado: se trataba en su mayoría de objetos de carácter decorativo como bandejas, platos, soportes de calendario, joyeros, atriles, hacheros y ornamentos de muebles (herrajes, fallebas, tiradores, asas). También se incluía una nutrida representación de muestras y modelos de taller, expuestos con la finalidad de demostrar el virtuosismo técnico del artista, así como varias rejas. Esta miscelánea de piezas no sólo tenía en común el material: en ella se advierte la pujanza que había alcanzado en nuestro país la recreación de los grandes estilos históricos nacionales, el gótico, el de transición y el del pleno renacimiento.

Pero la característica que apunto y que define la producción de Luis Barrera en estos años, apenas ha sido objeto hasta la fecha de estudios en profundidad. Olague-Feliú habla para este periodo de

un "estilo erudito", que define como de resurrección no con el sentido del *revival* ecléctico del XIX - que tan sólo buscaba la estética- sino con una seriedad investigadora que pretende no sólo epatar, sino, inclusive, superar las técnicas y los principios de los maestros del pasado, de los que los artistas y rejeros de la época se sienten sucesores y herederos (1983: 63). Con el tiempo, estas cualidades iniciales han quedado, sin embargo, diluidas ante otras opiniones emitidas por voces más o menos autorizadas: así, el Marqués de Lozoya, por ejemplo, llegó a definir irónicamente esta estética como "estilo remordimiento". Aunque no cabe duda de que se produjeron abusos estilísticos -algo común por lo demás a todos los períodos artísticos- parece demasiado simplista reducir de forma despectiva una estética tan demandada que impregnó multitud de objetos de la vida cotidiana, tal y como muestran las fotografías del archivo Barrera, desde los elementos de iluminación como faroles, apliques de pared y lámparas de techo hasta el perchero de pie que aquí se muestra (Fot. 3). En esta pieza destaca el friso repujado y cincelado, provisto de una crestería a modo de las grandes rejas de nuestras catedrales, así como los balaustres con mazorcas.

Otros trabajos de Luis Barrera que documentan las fotografías presentan una estética muy diferente, más acorde en cierta medida con las tendencias que se venían desarrollando en otros países europeos como Francia desde comienzos de siglo. Es el caso, por ejemplo de la mesa que muestro a continuación, fechada en la década de los años veinte (Fot. 4). El juego de curvas que desarrolla y la estilización de motivos decorativos vegetales que presenta ponen esta pieza en relación con el movimiento "art déco". Además, en su realización se han combinado varios de los materiales más utilizados en la época: el mármol, el bronce y el hierro, en esta ocasión cincelado con gran minuciosidad. Aunque muy pocas veces se haya hablado en nuestro entorno de estas cuestiones, no resulta en absoluto forzado poner en relación esta y otras piezas realizadas en el taller del madrileño con otras muy similares realizadas en Francia por artistas de la talla de Edgar Brant, Raymond Subes, Paul Kiss o los Hermanos Nics, considerados genuinos representantes del "art déco". En esta misma corriente hay que situar el trofeo deportivo que se ve ahora, fechado en los primeros años treinta (Fot. 5). Se basa en la estilización de una figura clásica, en la que se ha plasmado el esfuerzo que conlleva el juego, así como su objeto más representativo, la pelota. Parece realizado en bronce plateado, y no cabe duda que debió interrumpir la costumbre hasta entonces tan arraigada de que este tipo de premios se limitasen a la consagrada copa de proporciones y estilos mil veces reiterados. Luis Barrera, gran aficionado a lo que hoy se denomina el deporte rey, realizó varios trofeos de este tipo, siempre jugando con unas líneas estéticas de gran modernidad.

Las características de los ejemplos que he citado se repiten con las lógicas variaciones y similitudes en el resto de las fotografías fechadas antes de nuestra Guerra Civil. En los años posteriores al conflicto la actividad de este taller madrileño continúa: la demanda parece centrarse ahora en las grandes puertas de entrada de ciertos edificios especialmente representativos de los nuevos poderes económicos y políticos. En 1941 Luis Barrera Esteban y su hijo José María Barrera Plaza realizan todos los trabajos de hierro para la entonces nueva sede del Banco Zaragozano en la madrileña calle de Alcalá (Fot. 6). Un recorte de prensa -que todavía no ha podido ser identificado con seguridad-, conservado por casualidad entre las fotografías, ilustra a la perfección la enorme trascendencia del conjunto y permite imaginar el efecto logrado:

"Al hacer la reseña de la construcción del Banco Zaragozano, no podíamos omitir la obra depurada y magnífica, de cerrajería y orfebrería artística y decorativa, realizada por el insigne artista laureado con medallas de oro y diplomas de honor nacionales e internacionales, y profesor de Composición Decorativa de metalistería Artística de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, Don Luis Barrera, la que se debe no poco de la suntuosidad del nuevo banco.

En sus manos maravillosas de artífice consumado y forjador de estirpe española, lo que en cualquier vestíbulo puede quedar reducido a un detalle de más o menos gusto y simplemente ejecutado como un trabajo más o menos perfecto, en el del Banco Zaragozano, gracias a la inspiración creadora de este artista de tantos alientos y entusiasta de su arte, quien sacrifica todos los intereses por él, cobra una personalidad indiscutible y pasa al primer término, imponiéndose como obra maestra de las Artes

Decorativas, ejecutadas en hierros y bronce labrados y cincelados.

No queda la labor solamente reducida al vestíbulo, sino a las maravillosas rejillas de ventilación repujadas y cinceladas en los despachos de las oficinas, así como la valla y taquillas de mostradores, en las que su friso compuesto con palmetas forjadas y repujadas con sus filigranas puede quedar como modelo de composición y ejecución de un artista único en su género. Hemos dejado para el final lo que debió ser lo primero: las dos puertas laterales con sus sobrepuestas, dos ejemplares únicos de realización tan cuidada y tan compuesta en todos sus detalles que se duda si podrá conseguirse cosa superior y que parecen destinadas a servir como enseñanza para los artistas especializados en este arte tan español. La labor de Don Luis Barrera ha contribuido eficazmente al logro del magnífico conjunto de acierros de la notable decoración de aplicaciones metálicas en la instalación del Banco Zaragozano de Madrid".

Si bien las citadas puertas exteriores pueden todavía contemplarse in situ, se desconoce lo ocurrido en las dependencias interiores, transformadas en numerosas ocasiones al hilo de las sucesivas transmisiones del edificio a diversas entidades bancarias. Es posible que las fotografías conservadas en el archivo permitan reconstruir al menos una parte de lo que fue en origen este conjunto decorativo. En cualquier caso, éste es un magnífico ejemplo también del uso simbólico del hierro y del bronce, materiales que explicitan los valores de fuerza y solidez, tan unidos a la esencia de estas instituciones. La misma fuerza que parecen transmitir piezas como la puerta principal del Museo del Ejército de Madrid (1942-1943), del Castillo de la Mota de Medina del Campo (1944), de la Diputación de Valladolid (1945), etc.

De manera un tanto simbólica voy a poner el punto y seguido a la trayectoria artística de los Barrera mencionando la Exposición Hierros de Arte que presentaron en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1947: las cincuenta piezas exhibidas incluían puertas ("puerta-palmeras"), rejas y cancelas ("cancela-cisne", "reja-caracol", "reja-ardilla"); bastantes espejos de pared, consolas, mesas, sillas; y también diferentes elementos destinados a espacios de culto: barandales de comunión, lámparas, candelabros y candeleras, cruces de altar, etc. En definitiva, todo un universo de creación realizado en hierro y bronce.

Juan José: cincelador y orfebre.

Todos los testimonios que he podido reunir hasta la fecha coinciden en mencionar la extraordinaria humildad que los Barrera desplegaron a lo largo de su trayectoria artística. Un magnífico ejemplo de este talante, tan oculto en muchos artistas de todas las épocas, lo proporcionan las declaraciones que Luis Barrera realizó con motivo de la I Exposición Internacional de Artesanía, celebrada en 1953 en los palacios de Velázquez y de Cristal del Retiro madrileño, muestra en la que se reunieron numerosas piezas de hierro. En ellas Luis Barrera afirma que entre lo que más le gusta se encuentran los repujados y cincelados de Juan José García. En 2003, José María Barrera Plaza me confesaba con sinceridad que Juan José era muy bueno, excelente, incluso mejor que ellos en algunos aspectos.

Lo cierto es que las comparaciones con Juan José parecen inevitables: ambos artistas eran contemporáneos, trabajaban en la misma ciudad y participaban de unos intereses muy similares. El hierro, elegido por ambos como materia de expresión plástica, fue para los dos un reto constante y la razón de ser de sus vidas. El archivo fotográfico de Juan José, tiene, pues, muchos paralelismos, con el de los Barrera, aunque ya he señalado que es bastante más numeroso. El predominio de piezas de forja que se advierte en el archivo anterior tiene su contrapunto en la abundancia de piezas cinceladas que figuran en el de Juan José. Se trata, pues, en principio, de producciones artísticas en gran medida complementarias.

En líneas generales puede decirse que el Juan José cincelador desarrolló una producción muy diversificada. Adscrito también al comentado "estilo erudito", sus primeros trabajos se decantan por modelos formales antiguos, difundidos hasta la extenuación por los repertorios decorativos de los años diez y veinte. La concordancia entre las piezas realizadas por Juan José y dichos repertorios es absoluta, como puede verse, por ejemplo, en los diez volúmenes de la obra titulada *Arte y decoración en España. Arquitectura y Arte Decorativo*, publicados en Barcelona entre 1917 y 1927, que de manera exclusiva propone interiores de "estilo Renacimiento español", "estilo castellano", "estilo renacentista castellano", "estilo gótico" o "estilo barroco". Así lo explicaba el prólogo:

"Queremos, pues, que nuestro ARTE Y DECORACIÓN EN ESPAÑA sea, al mismo tiempo que un acopio de maravillas y una serie de álbumes de delectación artística, un verdadero archivo del arte suntuario español, una obra de socorro, de documentación y consulta para los artistas, los artífices, los críticos, los arqueólogos e historiadores. Vamos a brindar a esta élite de trabajadores intelectuales todo el material apetecible a sus respectivas labores, procurándoles, además del material artístico propiamente dicho, todo lo que a éste se refiera de procedencia extraña y lo que de verdadero valor se halle en nuestro suelo creado por artistas u artífices extranjeros, un inventario del arte decorativo en España y a la par de arte decorativo español en todos los países" (1917: 3).

La mesa de despacho que vemos (Fot. 7), de madera tallada y bronce repujado y cincelado fechada en 1919 constituye un ejemplo perfecto de lo comentado. El metal decora con frisos renacentistas los frentes de cajones, el arco de medio punto central y las pilastas que forman las patas; los tiradores siguen el modelo de las aldabas de doble voluta, características de la producción española del finales del gótico y del renacimiento; y el mascarón central insiste en las mismas fuentes de inspiración. En la misma línea podrían citarse rejas, arquetas románicas, y lámparas renacentistas, góticas y barrocas, que la alta calidad de las fotografías permite estudiar con absoluta precisión.

Al igual que ocurría en los trabajos de los Barrera, las fotografías revelan que Juan José desarrolló otro tipo de producción alejada del servilismo que caracterizaba a los estilos históricos. Esta doble vertiente del artista plantea la existencia de varios tipos de clientela: uno anclado en la tradición y otro abierto a una suave modernidad que, sin rupturas traumáticas, buscaba identificarse con una estética diferente. Las novedades que muestran las fotografías son numerosas y, a veces, sorprendentes. Quiero mencionar aquí el caso particular de diversos elementos relacionados con los sistemas de calefacción doméstico, como campanas de chimenea, cubrerradiadores y pantallas de chimenea realizados en hierro y otros metales entre 1925 y 1936, sobre todo porque se alejan formalmente de otras piezas como las rejas, que por regla general se han venido asociando, y se asocian todavía, a la producción de hierro. Y porque constituyen un desconocido pero magnífico ejemplo de las artes decorativas, que recuerdo tenían como supremo objetivo la creación de objetos bellos y útiles. Hay que decir que aunque no cite ahora ninguna de estas rejas, Juan José realizó magníficas piezas de esta naturaleza, definidas todas ellas por su absoluta modernidad. El madrileño firmó en 1928 esta pareja de cubrerradiado-

res, realizados en hierro y bronce (Fot. 8 y 9): el hierro está dotado de una gran plasticidad mediante los repujados, cincelados y martilleados, mientras que el bronce liso reproduce el efecto brillante del sol. Las relaciones con el movimiento "art déco" son una vez más evidentes y ponen de manifiesto la influencia de artistas como el francés ya citado Edgar Brant: tanto los motivos decorativos elegidos para la ocasión (gacela y grulla), como las técnicas utilizadas, todo nos habla del nuevo lenguaje que se estaba desarrollando en nuestro país y del que, para el caso concreto de Madrid, muy poco o nada se sabe.

Juan José tuvo también una notable actividad expositiva en la capital de España, aunque con la particularidad de que estuvo asimismo presente en dos de las grandes exposiciones de artes decorativas de la primera mitad del siglo XX: la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas de París de 1925 -momento culminante del "art déco"- y la Exposición de Artes Decorativas de Monza (Italia) de 1927, muy poco estudiadas en nuestro país, salvo lo que se refiere a la concurrencia catalana a la primera de las citadas. Lo mismo puede decirse de la Exposición Internacional celebrada en Lieja en 1930. En todas ellas sus trabajos merecieron premios y honores diversos.

Tras la Guerra Civil la producción artística de Juan José dio un giro absoluto. Las piezas de carácter civil entonces apenas tenían mercado y la demanda más importante le llegó a partir de entonces de la Iglesia, bien a través de parroquias, bien a través de asociaciones religiosas de diversa naturaleza. Es una etapa, pues, dedicada casi en exclusiva a la orfebrería religiosa: realiza coronas para un sinnúmero de imágenes mañanas españolas, destacando entre ellas la de la Virgen de la Almudena de Madrid (Fot. 10); reconstruye el equipamiento litúrgico de templos destruidos durante la contienda; o bien realiza altares y expositores de nueva creación; firma cálices y custodias, vinajeras, lámparas y puertas de sagrario; restaura imágenes religiosas e incluso la magnífica custodia de la catedral de Avila pasa por su taller; pinta cuadros para las iglesias; diseña mitras, etc.. En todas estas piezas se advierte cómo en un primer momento se mantiene el apego a los estilos históricos para, ya en los años cincuenta, asumir unas formas más modernas como las que se advierten en la madrileña iglesia de Santa Rita o en el Panteón de los Hombres Ilustres de Ciudad Trujillo (hoy Santo Domingo, República Dominicana).

Creo que todas las cuestiones enumeradas a vuelapluma en estas páginas son de un interés capital para el investigador en historia del arte. Como es natural, el conjunto de fotografías que contiene estos archivos podría plantear varias docenas de ellas. Pienso que el estudio en profundidad de estos excepcionales documentos visuales debe contribuir a despejar viejas incógnitas, a buscar nuevas respuestas, a llenar injustificables vacíos y, sobre todo, a conocer mejor un tiempo tan cercano a nosotros y, a la vez, tan olvidado. En las fotografías han quedado plasmadas, espero que para siempre, unos objetos que, en su mayoría, han desaparecido debido a las destrucciones de los tiempos de guerra, a las dificultades de la posguerra, al cambio vertiginoso de las modas; incluso las transformaciones que el Concilio Vaticano II introdujo en la liturgia forzaron la destrucción de gran parte de las piezas realizadas en los años cuarenta y cincuenta para las iglesias. El tiempo no parece haber sido benévolo con estos dos grandes artistas. Pero, como decía Santiago Ramón y Cajal en 1932, "la fotografía constituye un ejercicio científico y artístico de primer orden. Por ella vivimos más, porque miramos más y mejor. Gracias a ella el registro furtivo de nuestros recuerdos se convierte en copioso álbum de imágenes.... La vida pasa, pero la imagen queda"⁴. Si el azar ha permitido que, al menos, se hayan mantenido intactos estos dos archivos fotográficos, debe ser nuestra firme voluntad la que impulse la investigación y la difusión de estas singulares piezas, hayan o no sobrevivido a las aceleradas transformaciones estéticas de la última centuria. Desde el Museo del Traje. Centro de Documentación del Patrimonio Etnológico queremos contribuir de este modo a pagar al menos una parte de esta enorme deuda.

BIBLIOGRAFÍA

DE DIEGO, ESTRELLA. 1983. "El Déco y los ilustradores en Madrid", Villa de Madrid, Año Xxi, n° 78, págs. 41-50.

OLAGUER-FELIÚ, FERNANDO DE. 1983. "Hierro, rejería", Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España, págs. 17-64.

NOTAS

La exposición La fotografía y el museo, organizada en 1997 por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación y Cultura incidía precisamente en estas cuestiones. El objetivo que se plantearon sus organizadores era precisamente profundizar en la importante presencia de la fotografía en los museos españoles y en su creciente protagonismo, no sólo como objeto sino también como sujeto. Desde entonces la práctica totalidad de los Museos Estatales ha dado a conocer al menos una parte de los fondos fotográficos que custodia. Gracias a esta acertada política de investigación y de exposiciones, el público ha podido acceder a un sector destacadísimo de nuestro patrimonio cultural, del que todavía queda mucho por decir.

² La primera disciplina en romper de forma inequívoca esta tendencia ha sido la ilustración gráfica, cuyas cualidades de producto artístico moderno por excelencia han sido puestas de manifiesto, entre otros, por Estrella de Diego, Fontbona y Pérez Rojas. El dibujo, la ilustración y la publicidad españoles anteriores a la Guerra Civil han adquirido tal peso específico que apenas pueden ponerse en relación con otras manifestaciones artístico-decorativas de la época, aunque obviamente existen multitud de puntos en común entre todas ellas.

³ En relación con los estudios fotográficos en general y madrileños en particular hay que decir que, según Isabel Ortega, una de las grandes investigadoras de nuestro país en el campo de la historia de la fotografía, no existen estudios sistemáticos al respecto. Es de suponer que la catalogación y el estudio de los numerosos archivos fotográficos familiares, de artistas o de otra naturaleza, inéditos hasta la fecha, permitan conocer mejor la actividad desarrollada por estos pequeños estudios, cuya contribución a la difusión de la nueva técnica fue por lo demás muy significativa. Aprovecho este lugar para agradecer a Isabel Ortega sus siempre pertinentes observaciones y su generosidad al compartir conmigo sus enormes conocimientos sobre fotografía.

¹ Citado por Juan Miguel Sánchez Vigil en La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI. Madrid: Espasa-Calpe, 2001: 327.